

REIA #16/2020
216 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Rodrigo Rubio Cuadrado

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Tulane School of Architecture
rodrubq@gmail.com / rodrigo.rubio.cuadrado@alumnos.upm.es

Katsura imaginada. Kenzo Tange y la mediación fotográfica en el 'debate de la tradición' / Imagined Katsura: Kenzo Tange and the photographic mediation of the 'debate on tradition'

La fotografía atomiza, vuelve próximo lo lejano y hace extraño lo familiar; mutando usos y transformando significados. A partir de este sencillo mecanismo, y retomando algunas de las técnicas exploradas por la Nueva Visión, la arquitectura moderna japonesa logra tras la Segunda Guerra Mundial reconstruir sus vínculos con la tradición y la memoria. Durante la segunda mitad de la década de 1950, mediante procedimientos próximos al montaje cinematográfico, Kenzo Tange y Yasuhiro Ishimoto recortan, desmontan y recomponen la Villa Katsura. El edificio se nos aparece así liviano, difuso y cambiante, oscilando ambiguamente entre lo abstracto y lo concreto y mostrando un modo de transparencia densa y estratificada que vemos reaparecer hoy en cierta arquitectura japonesa contemporánea. Katsura es un referente fundamental para la arquitectura japonesa del siglo veinte y sin embargo nos asalta una duda: ¿Hablamos de aquella Katsura física, construida en madera y papel en Kioto a principios del siglo diecisiete; o se trata en cambio de esa otra Katsura virtual, imaginada por Tange e Ishimoto a mediados del veinte y que circula libremente por los mismos cauces por los que circulan las imágenes, los libros y las revistas?

Photography atomizes, it brings distant things closer and it estranges all familiar things; changing their uses and transforming their meanings. By using this simple mechanism, and by recovering some of the techniques explored by New Vision, modern Japanese architecture after Second World War manage to rebuild its links with memory and tradition. During the second half of 1950's decade, and through procedures close to those of the cinematic montage, Kenzo Tange and Yasuhiro Ishimoto crop, disassemble and recompose Katsura Imperial Villa. Thus, the building appears to us light, fuzzy and ever-changing, oscillating ambiguously between abstraction and concreteness, and showing a mode of dense and stratified transparency that, even today, we recognize again in certain contemporary Japanese architecture. Katsura is a fundamental referent for twentieth century Japanese architecture; but we might wonder: Are we speaking about that physical Katsura, built in wood and paper in Kyoto at the beginning of seventeenth century? Or perhaps we speaking about a different Katsura: a virtual one imagined by Tange and Ishimoto at mid twentieth century, still circulating by the same channels where images, books and magazines circulate today.

Fotografía, montaje, cine, Nueva Visión, Katsura, Kenzo Tange
/// Photography, montage, film, New Vision, Katsura, Kenzo Tange

Fecha de envío: 27/04/2020 | Fecha de aceptación: 13/05/2020



Rememorando su primera visita a Katsura, en una entrevista con Colin Westerbeck, el fotógrafo Yasuhiro Ishimoto toma un panfleto de las torres del Lake Shore Drive de Mies traído de Chicago en 1953 y cubriendo con la palma de su mano las plantas superiores simplemente afirma: “Katsura.”¹ Más allá de lo anecdótico del momento, será ese gesto –recortar un objeto para transformarlo en otro– el que explica la operación llevada a cabo por Kenzo Tange y Yasuhiro Ishimoto durante la década de 1950 sobre la Villa Imperial.

...como diagramas en el espacio

La mirada de Ishimoto se forma bajo los parámetros de la *nueva visión* promulgada por László Moholy-Nagy. Nacido en San Francisco de una familia de granjeros emigrados, Ishimoto se inicia en la fotografía en plena Segunda Guerra Mundial, en el taller de serigrafados del campo de internamiento de Amanche, Colorado. Tras ser liberado en 1944, consigue trabajo en Chicago y se une al *Fort Dearborn Camera Club*, un grupo fotográfico fuertemente influenciado entonces por la corriente del pictorialismo. Allí presenta a concurso su trabajo anterior y, espoleado por ciertas críticas desfavorables se hace con una copia de *Language of Vision* de Georgy Kepes (1944) y otra de *Vision in Motion* de Moholy-Nagy (1947). A partir de ese momento, nos dice Ishimoto, su trabajo empieza a recibir el primer premio en casi cada uno de los encuentros mensuales del *Camera Club*. Es entonces cuando decide ingresar en el *Institute of Design*

1. WESTERBECK, Colin. “*The ten foot square hut*,” *Yasuhiro Ishimoto: A tale of two cities*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1999, p. 35. Traducción del autor.

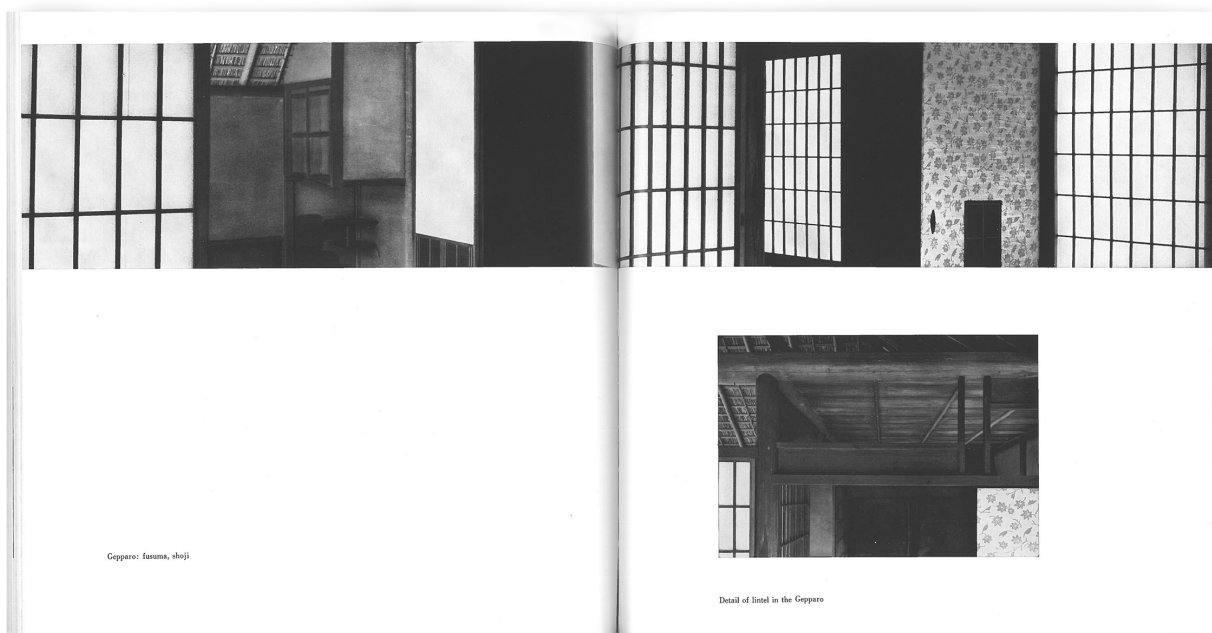


Fig. 01. Yasuhiro Ishimoto y Kenzo Tange, *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, 1960.

Fig. 02. Kazuyo Sejima, Casa en el Huerto de Ciruelos, 2003 en *Walter Niedermayr + SANAA | Kazuyo Sejima | Ryue Nishizawa*, 2007.

(ID) –dirigido hasta un año antes por Moholy-Nagy– para estudiar fotografía con Harry Callahan.²

Las primeras palabras de Moholy en *Vision in Motion* contraponiendo tradición y modernidad –señalando los cambios sociales producidos por las nuevas herramientas y tecnologías, al tiempo que atacando la “testaruda oposición” con la que el hombre se aferra a “estándares obsoletos y vacías convenciones del pasado”³–, debieron tocar de cerca un joven Ishimoto consciente de la radical transformación a la que se enfrentaba su país en aquellos años. La *nueva visión* se presentaba así como una óptica atenta al cambio, a la transformación constante de todas las cosas: “*Vision in motion*,” dice Moholy en su introducción “... *is seeing while moving*.”⁴

Y más adelante sigue: “Pupitres de metal imitan a menudo antiguas mesas de madera; luminarias eléctricas simulan candelabros...; estructuras de hormigón y esqueletos de acero son camuflados para parecer contruidos en piedra o ladrillo.” Los medios cambian, pero la tradición –la ‘inercia cultural’– parece anclar la apariencia externa de los objetos a aquella de las cosas del pasado y de lo familiar. En contraste con esta lista de desajustes, Moholy presenta con una enumeración de contra-ejemplos en los que forma y fenómeno aparecen ‘naturalmente’ integrados, sin inercia ni cultura de por medio:

El mar arrolla contra la playa arenosa; las olas corrugan sutilmente la arena.

Un muro pintado se resquebraja; la superficie se convierte en una red de delgadas líneas.

Un coche se mueve sobre la nieve; sus neumáticos dejan profundos surcos.

Una cuerda cae; tiende suaves curvas sobre la tierra.

Un tablón es cortado; muestra las huellas de la sierra.

Y continúa,

Todos estos *fenómenos*, causados por varios procesos, pueden ser entendidos como *diagramas en el espacio* representando fuerzas actuando sobre una variedad de materiales más la resistencia de los materiales mismos al impacto de esas fuerzas.⁵

Moholy acompaña esta enumeración con una colección de fotografías. Una suya de una cuerda vista desde el aire; otra de un alumno del ID de un detalle de una pintura resquebrajada, fotografiada muy de cerca; otra sin

2. Notas biográficas tomadas de CAMPER, Fredd. “*Men on the street*,” *Chicago Reader*, 10 de junio, 1999, y de ALINDER, Jasmine, “*Yasuhiro Ishimoto: Between Worlds*,” *Yasuhiro Ishimoto: Someday*, Chicago. Chicago: De Paul University, 2018, pp. 19-29.

3. MOHOLY-NAGY, László. “*Foreword*,” *Vision in Motion*. Chicago: Institute of Design, 1947, pp. na. Traducción del autor.

4. “Visión en movimiento... es ver y al mismo tiempo moverse,” MOHOLY-NAGY, László. *Vision in Motion*. Op.Cit., p. 12. Traducción del autor.

5. MOHOLY-NAGY, László. *Vision in Motion*, Op.Cit., p. 36. Traducción y énfasis del autor. Moholy acompaña estas frases con una cita de D’Arcy Thomson: “*In short: The form of an object is a diagram of forces*,” *Form in Growth*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge Press, 1942, p. 16.

Fig. 2. Path of motion of motor cars in the snow
Another "accidental" line quality caused by the tool (sketch on a piece of wood terrain)

Fig. 3. O. Harvey J. Cross, 1944
Feeling point



Fig. 4. O. L. Mokoly-Nazy, 1938
Linear mobility
Every drawing can be understood as a motion study since it is a path of motion recorded by graphic means



Fig. 5. Print of Kandinsky's right hand; (enlarged), 1926
Demonstration of the organic quality based on the manifold lines of the palm and fingers

camouflaged to appear as if they had been constructed of stone or brick. The reverse may happen too. Under the pressure of new inventions old designs may experience a second youth, a kind of Indian summer. For example, since the invention of gas lighting, the old kerosene lamp has been efficiently redesigned. Instead of burning the oil-soaked wick, the new models now generate kerosene gas by pressure.

Every tool, every medium, every process, whether it is technological or organic, has its intrinsic quality which, to understand and employ, must be listed among the main duties of a designer.

- The sea rolls against a sandy beach; the waves subtly corrugate the sand.
- A painted wall cracks; the surface becomes a web of fine lines.
- A car moves in the snow; the tires leave deep tracks.
- Rope falls; it lies in smooth curves on the ground.
- A board is cut; it shows the marks of the saw.

All these phenomena, caused by various processes, can be understood as diagram in space representing forces acting upon the varied materials plus the resistance of the materials to the impact of these forces. • If the elements, the forces, and the processes involved enjoy an optimum coincidence, one may speak of *objective* quality. It should be understood however that "optimum" and "objective" never mean a rigid formula. Depending upon new discoveries, they have a potentiality of future improvement, meaning that a previous "optimum" may be superseded by another one. This book was partly written to prove this point in the fields of design, education and the arts. But the premise is valid for society itself as the all-embracing framework of human activities.

This assumption is valid for every form of expression, too. One may select, as an isolated case, a line drawing. The child's or grown-up's doodling, the master's perfect drawing—all have their specific character which we may call *subjective* quality. They all originate as a diagram of forces, through resistance of the material and tools (paper, pigment, brush, pencil, pen, etc.), to the pressure and motion of the hand of the draftsman. The smoother, the more controlled and natural the use of the elements

• I find an almost identical statement in the book "Form in Growth," by Sir D'Arcy Wentworth Thompson (Cambridge University Press, 1912), page 10:
"In short, the form of an object is a 'diagram of forces,' in this sense at least, that from it we can judge or deduce the forces that are acting or have acted upon it; in this strict and particular sense, it is a diagram in the case of a solid, of the forces which have been impressed upon it when its conformation was produced."

36

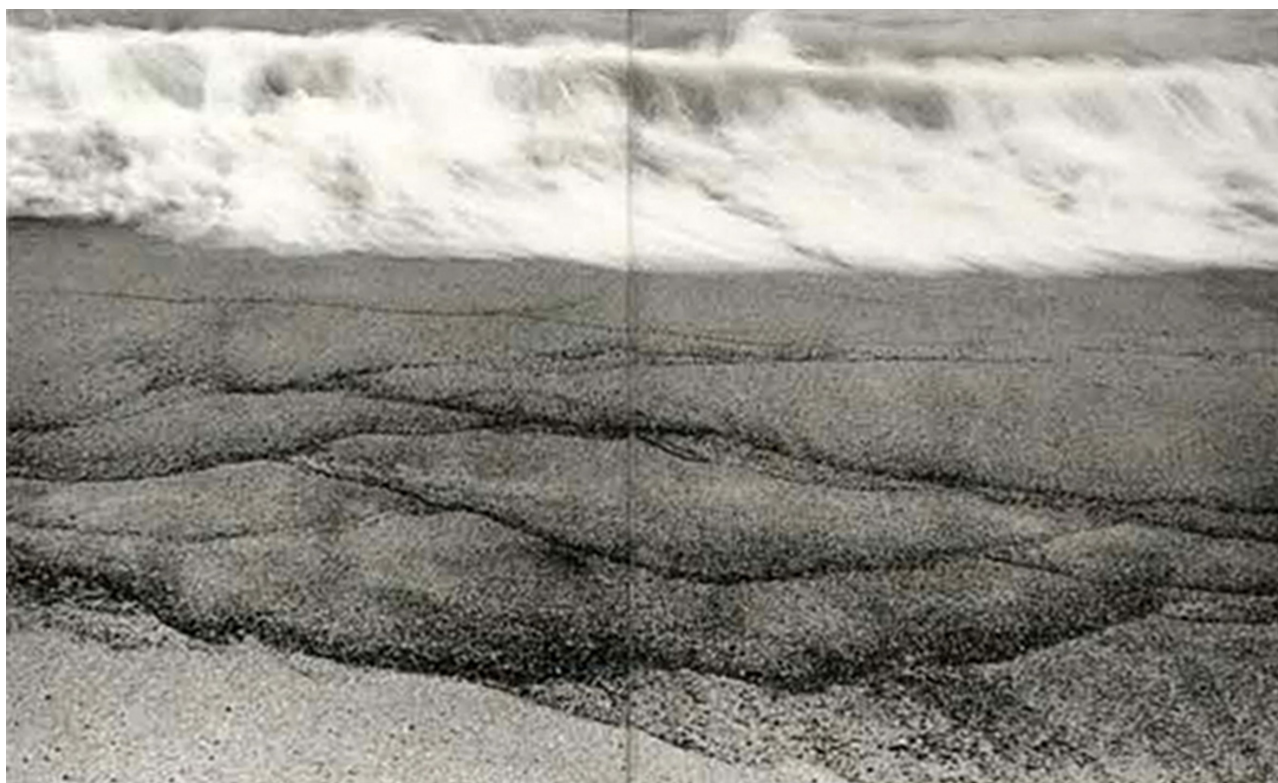


Fig. 03. László Moholy-Nagy, páginas de *Vision in Motion* (Chicago, 1947).

Fig. 04. Yasuhiro Ishimoto, páginas del *Someday, Somewhere* (Tokio, 1958). Tomadas de Colin Westerbeck, "The ten foot square hut," *Yasuhiro Ishimoto: A tale of two cities*, 1999.

acreditar, aérea de nuevo, de las huellas de unos coches sobre la nieve. En la página derecha, ampliada, aparece la huella de la mano derecha de Kandinsky (Fig. 03). Podemos inspeccionar cada inflexión, cada bifurcación y cada pliegue de su mano como hacemos con los pliegues y las inflexiones de la cuerda o la pintura resquebrajada. "La cámara fotográfica," escribiría en sus tiempos de la Bauhaus, "hace visible existencias que no pueden ser percibidas o captadas por nuestro instrumento óptico, el ojo."⁶ Para Moholy la fotografía no es ficción sino documento, calco fiel. Más fiel incluso de lo que nos transmite nuestra mirada desnuda porque mientras que nuestros ojos interpretan el mundo a través de los códigos heredados de la tradición y la cultura, la condición mecánica de la cámara nos devuelve una imagen 'natural' del mundo, una primitiva, inconsciente o deshumanizada.⁷

Durante sus años de estudiante en el ID, Ishimoto gana dos veces el prestigioso Premio *Moholy-Nagy* con instantáneas tomadas en las calles de Chicago; en 1950 publica alguna de sus fotos en la revista *Life* y en 1953 Callahan lo presenta a director de fotografía del MoMA, Edward Steichen. Este expone algunas de sus imágenes y le pide identificar otros fotógrafos japoneses para su siguiente exposición *The Family of Man* (1955). Al mismo tiempo le pide acompañar a Arthur Drexler en su inminente viaje a Japón, quien se encontraba preparando durante aquellos meses *The Japanese Exhibition House* (1954-1955). Es entonces, en aquel viaje con Drexler en 1954, cuando Ishimoto visita Katsura por primera vez, conoce a Kenzo Tange y entra en contacto con las vanguardias artísticas japonesas.⁸ En 1958 publica su primer fotolibro *Someday, somewhere* a partir de escenas cotidianas tomadas de las calles de Tokio y Chicago. Una de las imágenes del libro, como si estuviera respondiendo a *Vision in Motion*, nos muestra unas olas rompiendo sobre la arena de una playa. "El mar arrolla contra la playa arenosa; las olas corrugan sutilmente la arena," decía Moholy en la primera de su lista⁹ y no parece haber cabida para más en la fotografía de Ishimoto (Fig. 04).

Dos son los procedimientos que emplea Ishimoto y que volveremos a ver en Katsura. El primero de ellos es el recorte. La imagen muestra un estrecho ángulo de visión: deja fuera el horizonte, huellas, toallas o personas; todo aquello que pudiera darnos escala, contexto espacial, temporal o cultural. De este modo una tarde de playa –un evento que, representado de otro

6. MOHOLY-NAGY, László. "Photography," *Painting Photography Film*. Londres: Lund Humphries, 1967 [1925], p. 28. Traducción del autor.

7. La noción de la fotografía como imagen natural o no mediada por el hombre la acompaña desde sus mismos orígenes, cuando Fox Talbot las define como imágenes impresas "...por la mano de la naturaleza," TALBOT, William Henry Fox. *Selected texts and bibliography*. Oxford: Clío Press, 1992 [The Pencil of Nature, 1844], WEAVER, Mike (Ed.), p. 75. Benjamin apela al mismo argumento casi un siglo después en BENJAMIN, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2003 [1936], p. 86.

8. Notas biográficas tomadas de NAKAMORI, Yasufumi. Katsura: *Picturing modernism in Japanese Architecture*. Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2010, p. 17-19.

9. Westerbeck también apunta a esta coincidencia entre el imaginario de Ishimoto y el de Moholy en WESTERBECK, Colin. "The ten foot square hut," Op. Cit., pp. 40-41.

modo, nos habría resultado familiar o incluso banal– se torna extraño, abstracto y sin escala, sin comienzo ni final; un “diagrama en el espacio.”

El segundo de los procedimientos es esa visión en movimiento a la que se refiere Moholy. La fotografía no es más que una huella de algo ‘que ya no es’, que ya ha pasado, que no existe más que en la superficie de la imagen. Pero Ishimoto parece tratar de fotografiar aquí los dos estados en la misma imagen: la ola borrosa, movida y evanescente en el tercio superior y, al mismo tiempo, sus muchas huellas en la arena, sus muchos estados repetidos y diferentes. Ishimoto no fotografía tanto objetos, cuanto fenómenos; diagramas en movimiento.

La casa Egawa

Entre mayo y agosto de 1954, con motivo de una exposición de su obra en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio e invitado por la Asociación Japonesa de Arquitectos, Walter Gropius visita el país. Recorre sus principales lugares históricos, imparte conferencias y discute todo tipo de cuestiones: del problema de la vivienda al papel de la educación o la relación entre tradición y modernidad. Tange es uno de los arquitectos encargados de hospedarle y acompañarle en su viaje. Juntos visitan Todaiji en Nara y Ryoanji y Katsura en Kioto. A su vuelta a Estados Unidos Gropius publica “Architecture in Japan” en *Perspecta* –acompañado con sus propias fotografías de encuadres algo descuidados–, en el que identifica a Katsura y sus jardines como representantes de “la más alta forma del genio japonés para crear espacio arquitectónico de escala verdaderamente humana.” Halaga su intensa simplicidad, su modernidad atemporal, su continuidad espacial entrelazando interiores y exteriores, su flexibilidad, su modularidad basada en el tatami y su ausencia de centro. “El espacio –aquí el único medio de estimulación artística– parece flotar mágicamente,” concluye.¹⁰

La nitidez de tales declaraciones cogió por sorpresa a un discurso arquitectónico atrapado entonces en sus propias contradicciones. Tras la retirada de las tropas estadounidenses en 1952 el país trataba de reconstruir su vínculo con la tradición, pero muchos de estos ‘lugares con nombre’ permanecían ligados al imaginario elitista e imperial prebélico. Katsura era, para el pueblo japonés, un territorio más delicado de lo que Gropius era capaz de discernir. Tange no tarda en responder y aprovecha la ocasión para hacer pivotar en torno a sí el debate de la tradición.

Por un lado publica “La reverberación que queda tras Gropius” presentando dos Katsuras distintas. Describe una Katsura física que dista mucho de aquella halagada por Gropius: “No había nada allí que me impresionara... había algo en las proporciones de los *shoji*... que me molestaba... la espléndida armonía entre el interior y exterior de estos espacios aparecía deshecha por la oscuridad absoluta del interior y la exuberancia del paisaje exterior... incluso las bellas proporciones de la composición de los esbeltos elementos de madera, el blanco puro de las pantallas *shoji* y

10. GROPIUS, Walter. “Architecture in Japan,” *Perspecta*, Vol.3, 1955, p. 80. Traducción del autor.

los aleros profundos quedaba muerta como un todo por la evidente falta de armonía con unas cubiertas inclinadas demasiado pesadas.” Pero contrapuesta a esta Katsura, Tange describe otra: una Katsura imaginada, “que vive y crece en mí como una realidad interior,” dice de una manera ciertamente opaca sin desarrollar mucho más.¹¹ Demuele la Katsura física para abrir la puerta a otra virtual.

Por otro lado, por medio de su cercano aliado Kawazoe Noboru –entonces editor en jefe de *Shinkenchiku*–, Tange incentiva un intenso debate en la revista a partir de un intercambio de artículos de arquitectura tradicional japonesa. En junio Tange publica “Creation in Present-day Architecture and Tradition in Japanese Architecture,” defendiendo una dialéctica entre la crudeza plástica y primitiva de la cultura Jomon y el refinamiento abstracto y geométrico –tintado entonces de elitismo– de la cultura Yayoi. En agosto Shirai Seiichi publica “The tradition of the Jomon culture: On the Nirayama Mansion of the Egawa Family,” acompañado con fotografías de Yasuhiro Ishimoto e identificando a la villa no como una arquitectura propia de las élites, sino portadora de la vitalidad primitiva y popular de lo Jomon.¹² Durante esos mismos años Yukio Futagawa y Teiji Ito preparaban su serie monográfica sobre la casa de campo japonesa, *Nihon no Minka*, tratando de llevar esta arquitectura popular a la misma categoría estética que ostentaban en el debate arquitectónico villas, templos y palacios. Ishimoto parece fotografiar la casa Egawa emulando las fotografías de Futagawa. Vemos recortes de la casa desde fuera enfatizando la pesantez y primitiva plasticidad de su cubierta. Una de las imágenes –como hace Futagawa– parece acortar la distancia entre fondo y figura, fundiendo las cubiertas de paja con los bosques y laderas del entorno (Fig. 5, arriba). Cultura y natura, parecen decirnos tanto Ishimoto como Futagawa, son en la arquitectura popular japonesa una misma cosa.¹³

Pasando la página, sin embargo, el argumento cambia. La casa queda reducida a una colección de recortes. Texturas y patrones, bidimensionales primero –como el caso de los troncos y listones de la puerta (Fig. 05, abajo izqda.)– y espacializados después –el pilar contra el adoquinado de la *domá* (Fig. 05, abajo dcha.). La casa Egawa queda en esta segunda doble página troceada, desmontada o desmembrada. Poco más tarde, en “An Approach to Tradition,” Tange escribe,

Para ser transformada en algo creativo, la tradición debe ser negada y, en cierto modo, destruida. En lugar de ser glorificada, ha de ser desecrada.¹⁴

11. TANGE, Kenzo. “The Reverberation Left Behind Gropius,” en TOYOKAWA, Saikaku. *Tange By Tange 1949-1959 : Kenzo Tange as seen through the eyes of Kenzo Tange*, pp. 136-137. Traducción del autor.

12. SEIICHI, Shirai. “The tradition of the Jomon culture: On the Nirayama Mansion of the Egawa Family,” *Shinkenchiku*, n. 08, 1956, pp. 4-7.

13. Ver sobre esto ZIMMERMANM, Claire Zimmerman y ZIMMERMANM, Eve. “Ethnographic architectural photography: Futagawa Yukio and Nihon no minka,” *The Journal of Architecture*, 20:4, pp. 718-750.

14. TANGE, Kenzo. “An Approach to Tradition,” *JA* n. 01+02, 1959, p. 55. Traducción del autor.

The Tradition of the Jomon Culture

On the Nirayama Mansion of the Egawa Family

Seiichi Shirai, architect

To see a westerner shoot down a bird to the ground with twenty grams of dynamite, Japanese of many years ago rounded their eyes with wonder. The table has turned and in these days Japan seems to be all the rage both in Europe and in America. Some foreign architects find in Japanese architecture the creative genius ranking highest in the world; some extol it as the great fountainhead of inspiration and vitality. I would be glad if the westerners were not simply applauding the subtle trick of the juggler's of balancing a thin stick on its end on his upturned nose. But this may be the expression of *lacharapue* retrospection. If on the other hand the applause arises from the mercantile view of the art as a possible medium for making money, then the problem would be none of our concern and belong to the other side of the ocean. But when we come to speak of the pursuit of Japanese tradition by the Japanese themselves, our orientation involves no negligible doubts.

It is inevitable that types should stand out on the surface of tradition, but have they not become fixed as concepts of value, and, what is more, have we not cleverly loaded them with such sensatory, superficial elements as emotion, delicacy and simplicity, and labelled them as characteristically Japanese? And has this not resulted, before we were conscious of it, in laying an undue emphasis on the current of the *Yoyoi* art with its strong tendency to formativeness until it became conventionalized?

I have for long been endeavouring to grasp a section of Japanese cultural tradition in the conflict between the *Jomon* and *Yoyoi* art. This has been urged by my experience as an architect. The idea that the fatal synthesis between *Jomon* and *Yoyoi* types, not unlike the opposition between Dionysus and Apollo in Greek mythology, has caused the racial culture to develop, is essentially a reflection upon, as well as protest against, the predilection given to what is *a posteriori* wherein the characteristically Japanese features have been combined with the human and historic interest peculiar to Japan.

The surviving architectural works serving as the cores of the fashionable Japonica and providing specimens of the art tradition in Japan, are mostly either the *shoin* buildings of nobles in town or houses of farmers or merchants. The old Nirayama Mansion of the Egawa Family is a structure considerably differing from them. The ponderous roof looking for all the world like a massive hill covered with grass, numerous posts that might be so many gigantic trees growing out of the earth, the rugged struggle staged by the structure as if carried before an inundation, and the space inside looking like an enormous cave—all this is stoutness itself. It is rich in the smell of armour of robust, wild warriors instead of that of dead incense, sound of hoofs of war-steeds instead of elegant foot-frou of silk. The emotions of delicacy and gracefulness are completely alien to it. In no corner of the structure is to be found an aesthetic fiction to claim the visual sympathy with which the lookers-on would gaze on

an art object forgetting the passing of time. Therefore it does not enjoy any protection from the government such as a "monument" of some kind would; far less is it taken up as a model of the Japonica. From the point of view of function, the space occupied by the house does not show any "wisdom of life". It would reject as irrelevant any attempt at analysing it into calculated parts. Thus in gazing on it we feel closing in on us only the powerfulness of the primitive life remote from the influence of culture. This is not to say that the house belonged to barbarians. It was the residence of generation after generation of the Egawa Family, one of whose members, Egawa-Tarozaemon, was the founder of modern strategics in Japan and also, as an able statesman, played a notable part in quickening the advent of Japan in the international society—although their remote ancestors might, or might not, have been simply influential lords of chiefs of vagabond warriors. It is only natural that vanity and decadence are not known to the building. What pleased me in particular was the complete absence of shabby miserliness or the prejudice of the oppressed. I have ever been lamenting the desolation of this rare instance of a building whose composition attests to the overwhelming spiritual force of the warrior class, and makes one feel in it the potential of the *Jomon* type of architecture. Recently the harm done by termites is reported to be such that it is feared that the structure will not last much longer. Would it not be possible somehow to make of a structure of this kind a legacy to the posterity of ages to come?—for it seems to be accosting us, "Please, brother, not in these tones, but in a more powerful strain."

I am well aware of the fact that the study of the archetype of *Jomon* art, of its process of accumulation and endurance, and the attempt to regard its expression of strong spirit as a finished pattern, have frequently ended in the fault of distortion. To us who create, to use tradition—which is at the same time an image of the future—as a moment for creation is to remove the coating of symbolism from type or model as a completed phenomenon, to recognize in our reality the potential as an *a priori* force connected in its history and individual, and at the same time to cast in it our self that will be the working agent. Each time I think of Priest Kakai, Hojo-Tokimune, Sesshu the painter, and Rikyu the tea-master, I cannot help feeling the desperate pulsation of the *Jomon* potential which was alive in them and in their times.

The capacity to unify life and spirit of man and age in a universally valid reality and subsume this into an everlasting value may be something over and beyond personality and time. It may be something so extremely rare that one can scarcely hope to attain. Nevertheless, I am convinced that in studying how we should inherit and bequeath to posterity the potential of the silent *Jomon* art that has successfully run through the cultural spirit—with occasional fluctuations, to be sure—of a nation, the sure moment for creation in the proper Japanese way in future is to be sought.

photos: Toshiro Ishimoto
1. a part of west side
2. roof
3. a part of north side
4. upper part of servant room
5. servant room
6. servant room
7. servant room
8. entrance from gate
9. the rear gate

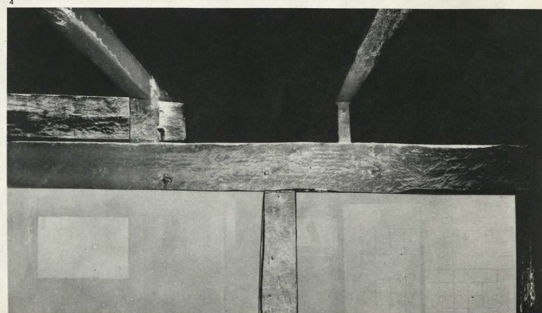


Fig. 05. Seiichi Shirai y Yasuhiro Ishimoto,
"The Tradition of the Jomon Culture,"
Shinkenchiku, 08.1956.

Recortes y patrones

Si en la casa Egawa todavía hay un cierto juego entre imágenes más distantes y otras más cercanas –entre la parte y el todo–, en el caso de Katsura todo parecen ser recortes, partes, texturas o patrones.

Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture, son cinco bloques: Un prólogo de Tange, "Architecture in Japan" de Gropius –reeditado y sin sus descuidadas fotografías ya–, un ensayo de Tange y la serie de fotografías de Ishimoto editada, maquetada y anotada por Tange. Si a la casa Egawa entrábamos conociendo su apariencia exterior, intuyendo un todo, las primeras fotografías de la serie de Katsura son solo misteriosos fragmentos parciales e incompletos. "Vallado de Katsura," dice el primer pie de foto, y "tejado de la Puerta Imperial," se lee en el segundo. Las imágenes dejan espacio entre sí; flotan sobre el fondo en blanco de la doble página. Una de ellas incluso salta de una página a la otra, como ignorando el formato del libro (Fig. 6). La mirada del espectador examina cada una de las texturas y oscila entre ambas buscando equivalencias, similitudes y diferencias. Una de ellas muestra la estructura de bambú de la valla sosteniendo un tejido de bambú que vela un bosque de bambú al fondo. En la otra vemos la estructura de bambú y caña sosteniendo el cañizo que soporta la gruesa capa de paja que forma la cubierta. Se trata de una de las pocas ocasiones en las que aparecen los tejados de Katsura –y no parecen tejados, de hecho. Valla y cubierta parecen vibrar o resonar el uno en el otro como si fueran dos patrones abstractos. Diagramas abstractos, pero minuciosamente concretos también.

A medida que avanzan las páginas el mecanismo va ganando consistencia. Las texturas naturales se van artificializando poco a poco y de una manera gradual; las texturas se transforman en elementos, los elementos en sistemas constructivos, pavimentos, pilares, dinteles, pantallas y paneles y así, lo que empiezan siendo recortes estrictamente frontales –alzados ortográficos, casi– comienzan a hacerse tridimensionales y a ganar en espacialidad pero sin mostrarnos nunca la totalidad del objeto. Tange, en las primeras líneas del prólogo, vincula este efecto a su manera de entender la arquitectura y el jardín japonés:

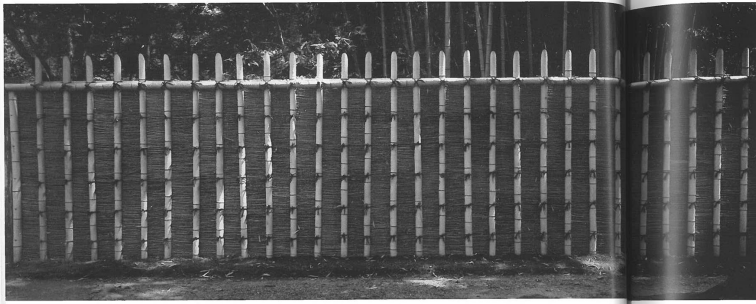
Creemos que cada elemento en esta tradición estaba originalmente inspirada por una experiencia personal o una emoción, por la manera en la que algo se sentía, o se veía, o afectaba de otro modo a los sentidos.

Y sigue,

Estas sensaciones son organizadas en texturas y patrones que se extienden sin límite a través del tiempo y del espacio. El flujo constante de textura a patrón, de patrón a espacio y de espacio a tiempo nunca para.¹⁵

¿Pero, habla Tange de la Katsura física, o de la Katsura imaginada? La fotografía formatea las cosas –al menos su reflejo– y al hacerlo tiende a presentar como semejante aquello que, representado de otra manera, nunca pensaríamos que lo fuera. La valla y la cubierta de Katsura nunca

15. TANGE, Kenzo. "Foreword," *Katsura : Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Op.Cit., p. na. Traducción del autor.



The concept behind Katsura begins with an urge to express sense impressions in terms of natural textures. The rocks, moss, bamboo, and trees form patterns without losing their natural look or feel.

Katsura fencing



Roof of the Imperial Gate



Fig. 06. Kenzo Tange y Yasuhiro Ishimoto, cerramiento y cubierta de bambú en *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, 1960

Fig. 07. Montaje del autor mostrando la operación de recorte llevada a cabo por Tange sobre la fotografía de Ishimoto del interior del Gepparo. Fotografía original de Ishimoto en Yasufumi Nakamori, *Katsura: Picturing modernism in Japanese Architecture*, 2010.

nos hubieran parecido resonar de estar fotografiados siguiendo los códigos del pictorialismo, pero la mirada de Ishimoto ha sido educada no tanto para representar objetos sino visibilizar fenómenos, diagramas y patrones. La Katsura de Ishimoto no es tanto una villa imperial Edo, cuanto un diagrama de fuerzas que se propaga por el espacio; un fenómeno de campo no muy diferente de aquel otro que detectara en las olas de aquella playa de Chicago.

Tange entiende rápidamente el mecanismo y lo intensifica. Toma las fotografías de Ishimoto y –tal y como demuestra recientemente Yasufumi Nakamori– no sólo las selecciona, reordena y recompone, sino que las recorta modificando sus encuadres, dejando fuera sistemáticamente todo atisbo de cubierta, volviendo aún más extrañas y abstractas sus composiciones hasta dejar los espacios fotografiados en ocasiones irreconocibles.¹⁶ Vemos la operación de recorte llevada a cabo en la fotografía del interior del *Gepparo* (Figs. 01 y 07). El encuadre de la copia original de Ishimoto incluye los suelos de *tatami*, la *domá* a la derecha y una prominente cubierta de caña y travesaños dando unidad al espacio. El recorte de Tange deja todo eso fuera volviendo ilegible el ‘todo’. “Gepparo: shoji, fusuma,” dice sucintamente el pie de foto. Elementos todos ellos familiares y cotidianos vinculados a la arquitectura tradicional japonesa –reconocemos unos intrincados patrones florales sobre uno de ellos– flotando discretos en un espacio abstracto, denso y estratificado; ‘*extendiéndose sin límite a través del tiempo y del espacio.*’ Japonesidad desmontada, desecrada o desmembrada.¹⁷

Montaje y simultaneidad

Y en paralelo a ese juego de texturas, recortes y patrones, detectamos otra narrativa en torno a la noción de la experiencia y el tiempo construida desde el montaje y la simultaneidad.

La correspondencia encontrada recientemente en los archivos privados de Tange demuestra su posición de autoridad tanto sobre Herbert Bayer –diseño gráfico–, como sobre Hideo Kobayashi –editor. Tange demuestra controlar cada decisión de proyecto no sólo en lo relativo a la selección, edición y recorte de las fotografías de Ishimoto, sino también en el desarrollo de la estructura narrativa del libro. En un primer momento Tange escoge a Bayer por su vínculo con la Bauhaus y para facilitar la incorporación de Gropius al proyecto,¹⁸ pero su primera propuesta de maqueta-ción del verano de 1957 lo decepciona: Herbert simplemente clasifica las

16. Ver NAKAMORI, Yasufumi. *Katsura, Picturing Modernism in Japanese Architecture*, Op. Cit., pp. 36-37. Como resultado de esta manipulación extrema, Ishimoto termina por desvincularse del proyecto. Ídem, 42-43.

17. Tange emplea esta expresión en el prólogo reconociendo la operación: “*We who made the record may conceivably accused of dismembering Katsura,*” Ver nota 15. Sobre el término ‘japonesidad’ ver la interpretación de ISOZAKI, Arata. *Japanness in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003. Para Isozaki la noción de japonesidad ha sido forjada a través de una dialéctica entre miradas foráneas e inquietudes locales.

18. Ver NAKAMORI, Yasufumi. *Katsura, Picturing Modernism in Japanese Architecture*, Op. Cit., p. 40.

Fig. 08. Kenzo Tange y Yasuhiro Ishimoto, pradera vista desde el Shoin Central en *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, 1960

Fig. 09. Kenzo Tange y Yasuhiro Ishimoto, Palacio Nuevo y pradera en *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, 1960.

fotografías por pabellones y ordena estos alfabéticamente, de una forma “completamente aleatoria,” escribe Kobayashi de parte de Tange, “sin tener nada que ver con la experiencia de la ruta generalmente seguida en la inspección del palacio, ni con ningún concepto orgánico ni arquitectónico de cómo subdividir el palacio y los jardines de Katsura.”¹⁹ Ese mismo año Tange incluye a Yusaku Kamekura en el proyecto, recomponen la estructura y la maquetación y juntos finalizan los detalles de edición, incorporando unas mínimas aportaciones de Bayer.²⁰

Tras una primera concatenación de imágenes dedicada a presentar las texturas y patrones de Katsura, la secuencia de fotografías del libro parece reproducir la experiencia de una visita cualquiera al palacio. Entrada imperial, aproximación a los *Shoin*, vistas esporádicas de las praderas circundantes, escenas del exterior del palacio, vistas de sus sofisticados interiores, terrazas y praderas de nuevo antes de dirigirse camino al *Gepparo*, paseo en torno al lago saltando entre las piedras escalonadas, cruzando el puente y llegando al rústico *Shokintei*. La cámara parece trazar los gestos del visitante, seguir los movimientos de su mirada saltando una y otra vez entre las distancias cortas y las lejanas; mirando ahora al suelo, a las piedras irregularmente salteadas –como para decidir donde ponemos el pie en el siguiente paso–, sólo instantes antes de poner la vista al frente, deteniendo la mirada en un encuadre sereno y perfecto. De algún modo es así como están diseñados los jardines japoneses: alternando vistas distantes perfectamente enmarcadas con tramos en los que domina la experiencia táctil o corpórea de lo próximo; oscilando entre lo mediado y lo inmediato. El referente las fotografías de Ishimoto no es tanto el objeto-Katsura, cuanto la experiencia-Katsura y para transmitir esa experiencia se recurre al montaje.

Una de las dobles páginas nos muestra una panorámica dislocada de la pradera (Fig. 08). La fotografía de la izquierda presenta la escena con el mismo encuadre estrecho y concentrado que la imagen de la playa. El paisaje –una pradera casi convencional– queda así aplanado, intensificado y abstraído como un diagrama de bandas paralelas: hierba, piedras, césped, sombra, luz, troncos. A la derecha el diagrama parece espacializarse. Se recuperan las tres dimensiones y vemos asomarse una esquina del palacio; este aparece suspendido, atravesado por el juego cambiante de luces y sombras, casi en movimiento. La mirada del espectador oscila entre el diagrama de bandas y el palacio atravesado entre sombras y luces.

Unas páginas más adelante la lógica de montaje se hace más evidente. El mismo alzado se nos presenta tres veces. El recorte deja fuera la cubierta de modo que sólo vemos un velo de pantallas sobre la pradera: cerradas a la izquierda abriéndose arriba a la derecha, completamente abiertas debajo (Fig. 09). El montaje nos recuerda a aquellos otros de Dziga Vertov y las vanguardias rusas, pero un libro enfrenta al espectador con algo que el cine no puede producir: simultaneidad. La mirada del espectador oscila de nuevo, salta entre las distintas imágenes tratando

19. Ídem, p. 40. Correspondencia de Kobayashi a Bayer citada por Nakamori. Traducción del autor.

20. Ídem, p. 41.

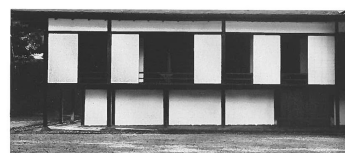
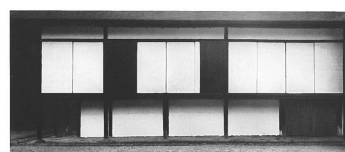


Lawn seen from the Middle Shoin

Lawn and New Palace seen from the Middle Shoin



The New Palace and lawn



inútilmente de construir una imagen fija y estable del palacio. La cámara parece ya incapaz de detener el movimiento e Ishimoto nos presenta un palacio tan borroso, difuso y evanescente como hacía con las olas en su fotografía de la playa. “El flujo constante de textura a patrón, de patrón a espacio y de espacio a tiempo nunca para,” dice Tange en las primeras líneas del prólogo y continúa,

Nunca se resuelve a sí mismo como una entidad plástica, y nunca sientes como si hubieras llegado al final o como si lo hubieses visto todo.²¹

La Katsura de Tange rehúsa ser atrapada o estabilizada en una imagen única; no es objeto sino experiencia. Habla, ahora ya parece evidente, de la Katsura imaginada. Una imaginación que emerge en gran medida de las lógicas inherentes al medio empleado para registrar, producir y post-producir estas imágenes. Una imaginación que “nada tiene que ver con una fantasía personal y gratuita,” como dice Georges Didi-Huberman, hablando de Aby Warburg, sino con un modo transversal de conocimiento fundamentado en el montaje.²² *Visión en movimiento, nueva visión*; tales eran los términos que usaba Moholy. Se trata, en fin, de un *imaginario filmico*: el que resulta de una fotografía que quiere ser cine.

El imaginario filmico

Basta comparar dos retratos de Katsura separados siete décadas. El primero de ellos es de Matsusaburo Yokoyama, en 1872, cuando en plena Reforma Meiji el nuevo régimen trata de modernizar la identidad del país construyendo un catálogo fotográfico de los *meisho*, o ‘sitios con nombre’ de Japón (Fig. 10).²³ El segundo es una hoja de contacto de Tange con fotografías tomadas por él mismo durante una visita a Kioto en 1952 –vemos a Isamu Noguchi en una de ellas, fotografiando también, acercándose aún más a la estructura.

Yokoyama emplea una cámara estereográfica, tremendamente popular durante aquellos años en los mercados de Londres y París. Estas postales permitían viajar sin moverse de casa y Japón quería internacionalizarse y dar su imagen a conocer en el extranjero. Yokoyama se coloca lejos del *Shoin*, al otro lado del lago, y lo retrata entre árboles y sobre su propio reflejo. Emplea todavía los códigos del pictorialismo, retrata como lo haría un pintor paisajista. No podría hacerlo de otro modo aún si hubiera querido, el aparataje empleado –una voluminosa cámara, unas pesadas placas y un sistema de revelado lento y laborioso– no lo hubieran permitido. Tange en cambio toma su Leica recién traída de Alemania, se acerca al sujeto a fotografiar, penetra en su tejido y extrae fragmentos. Vemos detalles de la textura de la tarima, el encuentro del *engawa* con las rocas y el velo de *shojis* abriéndose y cerrándose frente a la pradera. Faltan aún dos años para la llegada de Ishimoto pero vemos

21. Ver nota 15.

22. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2011, pp. 15-16

23. Ver sobre este tema GYEWON, Kim. *Registering the Real: Photography and the Emergence of New Historic Sites in Meiji Japan*. Tesis Doctoral, McGill University, Montreal, 2010.

ya los mismos temas. Tange no produce una imagen única, cierta y estable –como parece intentar Yokoyama– sino una multiplicidad de ellas. Partes y más partes puestas una al lado de la otra, yuxtaponiendo sin fin, sin llegar a sintetizar nunca un todo estable. Si la imagen este-reoscópica de Yokoyama tiene algo de pictórico, la hoja de contacto de Tange tiene algo de montaje cinematográfico y así dice Walter Benjamin, hablando de la imagen técnica y comparando el trabajo del pintor con el del cineasta:

El pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio, penetra profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado. Las imágenes que ambos extraen son enormemente distintas. La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad.²⁴

Los nuevos medios substituyen a los viejos, insinúa Moholy; “aquellos que desconocen la fotografía, y no ya la escritura, serán los iletrados del futuro,”²⁵ dice. Pero al mismo tiempo reconoce la paradoja: nada hay de nuevo en la fotografía “desde los tiempos de Daguerre,” escribe en *Malarei Fotografie Film* (1925).²⁶ Para Moholy y los suyos los nuevos medios substituyen a los viejos, pero Marshall McLuhan reconocerá algunos años después un juego de interrelaciones mucho más sutil –casi ecosistémico– entre los distintos medios. Por un lado los nuevos medios tienden a emular formas viejas, pero por otro ejercen presión sobre los medios precedentes reconfigurándolos, forzándolos a mutar.²⁷ La fotografía no es un nuevo medio en los tiempos de la *nueva visión*, pero sí lo es el cine; y es este –y la ciudad moderna– quien empuja a la fotografía a cambiar.

Las últimas páginas del *Malarei Fotografie Film* terminan con *Dynamik der Großstadt*; un montaje de fotografías, textos y recursos gráficos que parece aludir a ese modo visual fragmentario, dinámico, movido e inco-nexo al que nos incita la ciudad. *Dynamik der Großstadt*, dice Moholy, es el *story board* de una película que nunca se llega a realizar.²⁸ Dos años después Johannes Molzahn aplica ese modo visual en *Max Taut: Bilden und Planen* (1927); vemos el operador de la cámara acercarse y alejarse, subir y bajar por el ascensor, moverse por el edificio mientras las ventanas parecen reaccionar al movimiento abriéndose y cerrándose intermitentemente. Sólo un año después Molzahn publica “¡Deja de Leer! ¡Mira!”

24. BENJAMIN, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. Ciudad de Méjico: Editorial Ítaca, 2003 [1936], pp. 80-81.

25. MOHOLY-NAGY, László. “Die Photographie in der Reklame,” *Photographische Korrespondenz* 63, no.9 (1927), p. 259. Pasaje citado con frecuencia por sus contemporáneos, Walter Benjamin entre otros. Traducción del autor.

26. MOHOLY-NAGY, László. *Painting Photography Film*. Op. Cit., pp. 27. Traducción del autor.

27. Ver MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Berkeley: Ginko Press, 2011 [1964]. El argumento será más tarde desarrollado en el contexto de los medios digitales por Bolter y Grusin. Ver su interpretación de la noción de re-mediación en BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999, p. 15.

28. Ver MOHOLY-NAGY, László. *Painting Photography Film*. Op. Cit., pp. 124-137.



Fig. 10. Yokoyama Matsusaburo, estéreo-fotografía del *Levantamiento Jinshin*, Museo Nacional de Tokio, 1872.

Fig. 11. Kenzo Tange, hoja de contacto de Katsura y Kiyomizu-dera (1952), *Tange by Tange*, Toto, 2015, 109.

y en él introduce un nuevo término con el que trata de describir el procedimiento: *buchkinema*, lo llama; un vehículo transmedia a caballo entre el libro y el cine.²⁹

Katsura –el libro–, es *buchkinema* en estado puro. De ahí que la Katsura imaginada quede suspendida de este modo entre las lógicas del libro y las del cine.

No es la única. El libro publicado cuarenta y siete años después por Walter Niedermayr, Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa parece responder a unos procedimientos similares.³⁰ Reconocemos los mismos efectos en los interiores del Gepparo y en los de la Casa en el Huerto de Ciruelos (Figs. 01 y 02). Dos arquitecturas separadas cuatro siglos presentan la misma transparencia densa, difusa y estratificada, la misma familiaridad desplazada y extrañada; el mismo sentimiento de que sólo recorriendo el espacio, experimentándolo en primera persona, seríamos capaces de entender el objeto. Algo hay, sin embargo, que resulta diferente ahora. En la casa de Sejima no es sólo la cámara la responsable del artificio. Esta vez son sus muros también –unas delgadísimas pantallas blancas recortadas– los que producen el montaje. Unos medios empujan a otros, argumenta McLuhan: el cine empuja a la fotografía, la fotografía empuja al libro y el libro a la arquitectura. En este caso es la arquitectura física –también ella un medio– la que parece haber aprehendido los efectos de la Katsura imaginada.

29. Ver MOLTZAHN, Johannes. “Nicht Mehr lesen! Sehen!” *Das Kunstblatt* 12 n.3, 1928, 80. Ver también en STETLER, Pepper. *Stop Reading! Look! Modern Vision and the Weimar Photographic Book*, Michigan, An Arbor: University of Michigan Press, 2015, pp. 1-4.

30. NIEDERMAYR, Walter; SEJIMA, Kazuyo; NISHIZAWA, Ryue. *Walter Niedermayr Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa | SANAA*. Colonia: Hatje Cantz, 2007.

Bibliografía

- ALINDER, Jasmine. "Yasuhiro Ishimoto: Between Worlds," *Yasuhiro Ishimoto: Someday, Chicago*. Chicago: De Paul University, 2018, pp. 18-71.
- BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1968, pp. 217-251.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- CAMPER, Fredd. "Men on the street," *Chicago Reader*, 10 de junio, 1999.
- GROPIUS, Walter. "Architecture in Japan," *Perspecta*, Vol.3, 1955, pp. 8-21+79-80.
- HIGHT, Eleanor M., *Picturing Modernism: Moholy Nagy and Photography in Weimar Germany*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Berkeley: Ginko Press, 2011 [1964]
- MOHOLY-NAGY, László. *Painting, Photography, Film*. Londres: Lund Humphries, 1967 [1925].
- MOHOLY-NAGY, László. *Vision in Motion*. Chicago: Institute of Design, 1947.
- NAKAMORI, Yasufumi. *Katsura, Picturing Modernism in Japanese Architecture*. New Haven: Yale University Press y el Houston Museum of Fine Arts, 2010.
- SEIICHI, Shirai. "The tradition of the Jomon culture: On the Nirayama Mansion of the Egawa Family," *Shinkenchiku*, 08.1956, pp. 4-7
- STETLER, Pepper. *Stop Reading! Look! Modern Vision and the Weimar Photographic Book*. Michigan, An Arbor: University of Michigan Press, 2015.
- TANGE, Kenzo; ISHIMOTO, Yasuhiro; GROPIUS, Walter; BAYER, Herbert. *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1960.
- TALBOT, William Henry Fox. Selected texts and bibliography. Oxford: Clio Press, 1992, WEAVER, Mike (Ed.).
- TANGE, Kenzo. "An Approach to Tradition," *JA* n.01+02, 1959, p. 55.
- TOYOKAWA, Saikaku. *Tange By Tange 1949-1959 : Kenzo Tange as seen through the eyes of Kenzo Tange*. Tokio: Toto, 2015 [1956].
- WESTERBECK, Colin. "The ten foot square hut," *Yasuhiro Ishimoto: A tale of two cities*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1999, pp. 35-58.
- ZIMMERMANM, Claire Zimmerman; ZIMMERMANM, Eve. "Ethnographic architectural photography: Futagawa Yukio and Nihon no minka," *The Journal of Architecture*, 20:4, pp. 718-750.